
Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)

Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)

Conférences de l'année 2013-2014

Jean-Luc Lambert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asr/1311>

DOI : 10.4000/asr.1311

ISSN : 1969-6329

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 371-380

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Jean-Luc Lambert, « Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 122 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 04 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1311> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1311>

Tous droits réservés : EPHE

M. Jean-Luc Lambert

Maître de conférences

Nous avons cette année poursuivi l'étude du système religieux des Ougriens de l'Ob (ouest sibérien). Celui-ci s'est profondément transformé ces derniers siècles, en réaction aux campagnes d'évangélisation forcée du début du XVIII^e siècle, ce que nous avons montré les années précédentes. Depuis 2011-2012, nous avons centré nos recherches sur l'analyse des chants guerriers (*tārnaŋ-ār* en khante, *tērniŋ-ēryg* en mansi). Ce sont des textes épiques pouvant compter jusqu'à près de 3 000 vers¹ chantés sur des sites culturels par des chamanes qui ont alors fonction de bardes.

Ces chants ont pour la première fois été recueillis par Antal Reguly auprès de Maksim Nikilov, un barde hors du commun. En 1844, Reguly a en effet noté avec lui douze chants guerriers ainsi que deux chants de l'ours, comme le montre l'analyse de son *calendarium*. Nous avons vu précédemment que chants guerriers et chants de l'ours appartenaient à la même grande catégorie et que des représentations venant de l'orthodoxie étaient subtilement utilisées dans les chants guerriers.

Toutefois nous avons commencé l'année en nous penchant à nouveau sur les deux chants de l'ours notés auprès de Nikilov, car il est apparu que nous ne leur avons pas accordé toute l'importance qu'ils méritent. Tous les chants de Nikilov ont été notés en khante, sauf précisément l'un de ces deux chants de l'ours recueilli en mansi. Ce barde exceptionnel, habituellement considéré comme khante (ostiak) – même si au milieu du XIX^e siècle cette appellation n'avait peut-être pas grand sens –, était au moins parfaitement bilingue. Dans sa région natale, tous les autochtones parleront mansi quelques décennies plus tard et son dialecte khante aura disparu.

Ces deux chants de l'ours sont intéressants à plus d'un titre². En effet, d'une part, ils se distinguent sur plusieurs points de toutes les autres nombreuses versions notées ensuite, à partir des années 1880, et d'autre part, ce chant, de manière globale, sert en quelque sorte de clé de voûte au nouveau système religieux ob-ougrien qui se met en place au début XIX^e siècle et qui s'appuie sur les jeux de l'ours. Dans ce texte, l'ours est position clairement christique puisqu'il est l'enfant que le dieu du ciel a envoyé aux hommes. Ces derniers le tuent, en faisant porter la responsabilité de sa mort aux Russes, et l'honorent au cours d'un long rituel qui intègre de multiples éléments venant du monde russe et orthodoxe, ce que nous avons analysé les années précédentes.

1. Cf. nos compte rendus, *Annuaire EPHE-SR* 120 (2011-2012), p. 203-210, 121 (2012-2013), p. 319-326.

2. Le chant en khante est publié dans J. PÁPAY, *Osztják népköltési gyűjtemény* [Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai utazása V], Hornyánszky Viktor-Karl W. Hiersemann, Budapest-Leipzig 1905, p. 219-247 et le chant en mansi dans B. MUNKÁCSI, *Vogul népköltési gyűjtemény*, III/1. *Medveénekek*, Magyar tudományos akadémia, Budapest 1893, p. 34-58 (pour la transcription mansie de Reguly de ce chant, cf. P. HUNFALVY, *A vogul föld és nép*, Magyar tudományos akadémia, Pest 1864, p. 200-207).

Cependant, jamais ce système n'évolue au XIX^e, ou au début du XX^e siècle (et encore moins aujourd'hui) vers une forme de messianisme ou de millénarisme, alors que de tels mouvements sont à l'époque très bien attestés dans d'autres minorités non-slaves que ce soit à l'ouest de l'Oural ou dans l'Altai et plus largement dans la Russie prérévolutionnaire qui connaît alors une véritable effervescence religieuse. Les Ougriens n'ont pas développé d'eschatologie et l'enfant que le dieu du ciel leur envoie n'est en aucun cas porteur d'une nouvelle éthique, de nouvelles règles sociales et encore moins d'une forme quelconque d'Alliance. Bien au contraire, ce sont les dieux locaux, chantés dans les chants guerriers, qui mettent en scène les règles de vie de société ! Et cet élément essentiel se comprend à partir de l'analyse du chant de l'ours en question.

Dans les versions recueillies à partir de la fin du XIX^e, ce chant sert spontanément de mythe d'origine de l'ours. Le début est localisé dans la maison paternelle, dans le ciel. On ne sait jamais comment l'enfant est né et aucune figure maternelle n'est ne serait-ce qu'évoquée. L'enfant – il n'est jamais dit qu'il est alors un ou une ourse – est confiné à l'intérieur de la maison et son père lui interdit de sortir quand lui-même part chasser dans les forêts célestes. Évidemment, l'enfant enfreint l'interdit et sort. Par un trou du ciel, il aperçoit la terre en bas qui l'attire de manière irrésistible avant de se dépêcher de rentrer. Son père en revenant se rend compte que son enfant est sorti car il avait cadenassé la maison – les Ougriens de l'époque ne verrouillaient pas leurs habitations et ce détail renvoie sans équivoque du côté du monde russe. Puis l'enfant demande avec insistance à aller sur terre. Son père finit par accepter, forge une longue chaîne qui lui sert à faire descendre le berceau dans lequel il attache son fils ou sa fille. Entre terre et ciel, il déclenche un vent violent qui en balançant très fortement la nacelle effraie son enfant, et c'est probablement à la suite de cela que celui-ci prendra sa forme animale (les balancements du berceau semblent associés à la croissance du bébé). Le père énonce ensuite un ensemble d'interdits (son enfant ne devra pas s'attaquer aux hommes, à leurs morts, à leurs bêtes et à leurs réserves de nourriture) et l'ours arrive sur la terre où son destin sera d'être tué par les hommes. À la fin des jeux de l'ours qui visent à l'honorer, son âme repartira chez le père céleste.

Les deux versions recueillies avec Nikilov se distinguent de toutes celles notées plus tard sur deux points essentiels. Comme nous l'avions vu précédemment, en plus des interdits, le dieu du ciel ordonne à l'ours d'écouter les serments et de tuer les parjures, ce qui donne au serment de l'ours sa légitimation symbolique. L'ours est ainsi le garant du serment par la volonté du père céleste. Mais il y a davantage. L'enfant ne demande pas à aller sur terre où son père l'envoie pour avoir enfreint l'interdit, pour être sorti de la maison et finalement avoir vu la terre. Il est chassé du ciel où il vivait en se prélassant dans sa couche douillette remplie de belles fourrures pour aller sur terre où d'emblée la vie lui est difficile, les textes le disent explicitement (il s'y déplace au début avec difficulté, peine pour trouver de la nourriture, etc.). La seule manière de comprendre cet ensemble de représentations est de penser que nous sommes en présence d'une adaptation autochtone de la Chute biblique, chute d'ailleurs directement évoquée par la descente du berceau. Tous les éléments y sont ! Sans le parallèle avec la Genèse et l'expulsion du jardin d'Éden qui est, comme

le dit Thomas Römer³ « une annexe du ciel », il est impossible de comprendre pleinement ce texte. Qu'est-ce que serait en effet autrement ce père, qui semble bien avoir eu cet enfant sans femme, chassant son enfant parce que celui-ci est sorti de la maison et qu'il a vu ce qu'il n'aurait pas dû voir ? Les injonctions paternelles, qui rappellent évidemment celles de Yahvé à Adam, à Ève et au serpent, demeureraient inexplicables. Il devient ainsi également compréhensible que l'enfant du dieu du ciel n'ait pas, à la différence du Christ, de message particulier à délivrer aux hommes...

Force est donc de constater que ce chant est une création géniale puisqu'il condense ou superpose plusieurs ensembles de représentations, d'une part le Christ et son père céleste et, d'autre part, Yahvé et Adam et Ève. Et tout cela sous une apparence proprement autochtone, puisqu'un point de vue trop strictement sibéro-centré aurait envisagé là essentiellement des figures d'esprit donneur de gibier et d'ours. Nous avons par ailleurs d'autres exemples en Sibérie où une histoire venant du monde russe est reprise et adaptée presque sans laisser de traces. Un élément au moins, comme ici la porte verrouillée, est cependant toujours attesté et peut être considéré comme une signature discrète.

Bien entendu, il est tentant d'en savoir davantage sur l'élaboration de ce texte. Nous n'en connaissons *a priori* pas l'auteur, mais il n'est pas impossible que cela puisse être une création de Maksim Nikilov. En 1844, quand Reguly le rencontre, il est âgé d'environ 75 ans et son répertoire est immense. C'était un excellent barde, sans aucun doute un grand chamane car seuls les chamanes pouvaient chanter les chants guerriers. Chacun d'eux doit être interprété sur le site cultuel du dieu local qui en est le héros, et force est donc de constater que M. Nikilov devait être extrêmement mobile, car ses chants mettent en scène des dieux supposés résider dans des régions extrêmement éloignées les unes des autres. D'après Gondatti (1888), il n'y aurait même eu qu'un seul chamane en terre mansie dans la première moitié du XIX^e (ils seront ensuite plus nombreux, ce qui se comprend dans le contexte politico-religieux de l'époque). Il n'est donc pas exclu que Maksim Nikilov ait joué un rôle majeur dans l'élaboration et la mise en place du nouveau système religieux ob-ougrien.

Par ailleurs, il semble certain que pour superposer, même de manière inconsciente, l'image du Christ à celle d'Adam, il est nécessaire d'avoir une bonne connaissance du christianisme. L'idée du Christ comme second Adam est certes très présente dans l'orthodoxie – elle vient en dernière analyse de deux épîtres de Paul et de la théologie d'Irénée de Lyon –, et même si elle est figurée dans quelques icônes, pour qu'elle ait pu être ainsi assimilée et réinterprétée, il ne suffit pas que le créateur de ce chant ait été simplement un jour baptisé. À l'époque de Maksim Nikilov, les écoles missionnaires n'étaient pourtant pas encore en place dans le Nord. Malheureusement, Antal Reguly n'a pas noté la biographie de son informateur. Était-il allé à l'école pour les Russes ou avait-il servi de truchement auprès d'un missionnaire ? Nous ne le savons pas pour le moment, et son nom n'apparaît pas dans les archives dépouillées à ce jour. En revanche, il est parfaitement légitime de penser que celui qui a pu jouer un rôle central dans les transformations religieuses ougriennes ait eu une connaissance intime de l'orthodoxie.

3. Cf. T. RÔMER, « Le jardin d'Éden entre le ciel et la terre », *Journal Asiatique* 300 (2012), p. 581-593.

Nous avons ensuite repris l'étude des chants guerriers. Du point de vue des structures narratives, ces textes se classent en plusieurs groupes et nous avons, les années précédentes, analysé ceux dans lesquels un dieu venge son père assassiné et ceux qui mettent en scène une quête d'époux. En ce cas, c'est la fille qui parvient à faire venir chez elle le dieu, celui-ci devient son amant et la question essentielle que pose ce groupe de textes concerne les relations que le héros peut entretenir avec les frères de celle qui finalement deviendra son épouse⁴.

Cette année, nous avons choisi d'étudier un chant qui de manière *a priori* plus classique parle de quête d'épouse. C'est alors le héros qui avec ses frères part conquérir sa belle, et il doit pour cela combattre les parents de sa future épouse qu'il ramène chez lui à la fin du chant. Cette trame, extrêmement simple, n'est pas spécifiquement ob-ougrienne, déjà elle structure de multiples chants épiques nord-samoyèdes. Il est d'ailleurs possible que les épopées de ces deux ensembles ethniques voisins se soient développées à partir de cette base commune, mais dans des directions différentes.

En effet, l'objet et le contexte d'exécution des chants nord-samoyèdes sont tout à fait distincts de ceux des chants ougriens qui, eux, sont fortement ritualisés et sont supposés, en première analyse, raconter l'histoire des dieux locaux. Ainsi, même lorsque leurs trames narratives sont comparables, les chants ob-ougriens et nord-samoyèdes s'analysent différemment et doivent chacun être restitués au sein de leur propre corpus et dans leur contexte culturel spécifique⁵. Cette année, nous avons choisi d'analyser en détail le chant du dieu Tēk (1843 vers)⁶, noté en 1899 par J. Pápay auprès de K. Torykoptyn, un chamane khante originaire d'un village du petit Ob. En voici un très rapide résumé (comme dans tous les chants guerriers, le dieu s'exprime dans le texte à la première personne) :

Le prince « Chienne pie avec une tête de fille »⁷ vit dans sa ville avec ses deux frères aînés et ses deux cadets. Il écoute pour savoir s'il entend parler d'un pays riche en filles et, par la divination, il finit par apprendre où vit une jeune femme à l'exquise beauté. Elle a sept frères. C'est très loin et le voyage est périlleux. Il faut déjà remonter toute la Sosva puis emprunter une autre rivière. Et il y a à proximité de la ville les cent *wes* (littéralement mammouths, ils vivent dans l'eau) aux estomacs gelés, un nid de dieux ailés, et également cent Menkv (esprits de la forêt) aux corps de pierre. À force d'insister, il parvient à convaincre ses frères ainsi que trois cent cinquante hommes de la ville d'aller la conquérir. L'aîné de ses frères prend la tête de l'expédition et indique par des entailles sur un bâton ceux qui les accompagnent. Avant de partir, juste avant de prendre place dans

4. Cf. notre compte rendu, *Annuaire EPHE-SR* 121 (2012-2013), p. 319-326.

5. Pour une analyse des chants épiques nord-samoyèdes, cf. J.-L. LAMBERT, « L'épopée nord-samoyède (Arctique sibérien). Comment trouver une solution à l'alliance dans une société devenue opulente ? », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [=EMSCAT] [En ligne], 45 (2014) : <http://emscat.revues.org/2352> [consulté le 23 avril 2015].

6. Publié dans I. ERDÉLY (éd.), *Ostjakische Heldenlieder aus József Pápay Nachlass*, Akadémiai kiadó, Budapest 1972, p. 12-163.

7. Comme c'est généralement le cas, le dieu porte ici dans son chant guerrier un nom héroïque particulier qui prend son sens dans le texte.

son canot, le héros soulève ses sept coffrets qui contiennent ses supports d'esprit et leur promet, s'il revient vivant, de leur sacrifier sept rennes et de leur donner également des offrandes.

Le voyage est très long, semé d'embûches. Le plus dur est de vaincre les *wes*, toutefois les deux plus gros d'entre eux sont sortis de l'eau grâce à des crochets attachés à des chaînes et l'aîné des frères du héros demande aux autres de se disperser dans les rivières, il leur a au préalable offert de la nourriture.

De leur côté, les plus jeunes frères de la fille convoitée ont des rêves prémonitoires qui annoncent leur mort et la destruction de leur ville. Leur aîné – le chef de leur ville – ne tient pas compte de ces avertissements et prévient qu'il scalpera l'assaillant.

Le héros, quant à lui, se roule par terre pour prendre l'aspect d'une chienne pie. Il pénètre ainsi discrètement dans la ville qu'il inspecte tout en jouant quelques mauvais tours à ses habitants. Il va rencontrer sa belle qui le reconnaît et il reprend alors son aspect humain. Elle lui explique quelles sont les ressources protectrices de ses frères (les *wes*, les dieux ailés ainsi que les cent Menkv), puis, sans qu'il le lui demande, elle sabote les arcs de ses sept frères.

Le héros rentre ensuite dans son camp où il transmet à l'aîné de ses frères les informations obtenues auprès de la fille. Tandis que l'aîné part faire des offrandes aux dieux ailés et aux Menkv, certainement pour les amadouer, les autres donnent l'assaut.

Évidemment, les arcs de leurs ennemis se brisent immédiatement, mais ceux-ci trouvent d'autres armes, une boule de lanières grosse comme une tête humaine et des massues en mélèze non écorcé. Ils parviennent ainsi à tout de même terrasser deux des frères du héros. Mais c'est en vain qu'ils tentent de trouver du secours auprès des *wes*, des dieux ailés ou des Menkv, car ceux-ci restent introuvables. Ils sont tués les uns après les autres. Les deux derniers sont abattus par l'aîné des frères du héros.

Ensuite, une fois le calme revenu, le héros et les siens fumigent du castoréum à des fins purificateurs. Puis, après avoir passé là une semaine, ils pillent la ville, chargent ses trésors dans leurs canots, et repartent, bien sûr en emmenant la belle aux longues nattes. En arrivant près de chez eux, ils déposent une cuirasse en offrande au cygne blanc doré de l'Ob. À peine rentré chez lui, le héros sacrifie, comme il l'avait promis, sept rennes à ses esprits et il leur donne également des offrandes avant de sombrer dans le sommeil.

Après avoir longuement analysé les divers éléments du récit, notamment les différentes techniques utilisées, l'organisation sociale, les actions rituelles, les objets en jeu (armes, bâton à entailles), le rôle du rêve (ici comparable aux visions de Cassandra), les rites purificateurs, l'idée de transformation animale (ici en chien dans d'autres textes en ours), les remparts symboliques de la ville représentés par des esprits (terrestres, aquatiques et aériens) déjà rencontrés dans d'autres chants où ils apparaissaient dans des situations différentes, nous nous sommes intéressés aux comportements sociaux mis en avant dans ce texte. De ce point de vue, ce chant va dans le même sens que ceux étudiés précédemment. Par exemple, nous avons analysé les différentes attitudes attendues de la fille potentiellement épousable : celle-ci ne devait en rien contredire son prétendant, sous peine d'être suppliciée ;

elle apparaissait en revanche très libre par rapport à ses propres parents. Ce texte va encore plus loin dans cette voie et pousse la logique à son terme, puisqu'à présent la fille trahit ouvertement ses frères en livrant toutes leurs ressources symboliques et en sabotant leurs armes réelles. Ses actes ne sont en rien répréhensibles puisqu'elle devient l'épouse du héros qui sera le dieu local et l'on peut donc penser en toute logique que les hommes, en leur temps, lui apporteront offrandes et sacrifices !

Ce texte s'inscrit par ailleurs par sa configuration générale dans le droit fil des autres, avec toujours le point d'arrivée qui correspond au point de départ, le dieu part de chez lui pour à la fin y revenir, et c'est à cet endroit, sur le site cultuel où le dieu est toujours supposé résider que le chant guerrier est exécuté. Et l'on retrouve à nouveau un sacrifice final accompli chez le dieu et accompagné ici d'offrandes. Cet élément est en effet systématiquement présent, même s'il ne s'agit pas toujours explicitement d'un sacrifice. Dans les chants analysés précédemment, la fille n'est parfois pas épousée mais suppliciée à la fin car elle a déplu au dieu⁸, il peut aussi s'agir de meurtres quand le dieu fait assassiner ses frères à la fin⁹. Ici, il s'agit véritablement d'un sacrifice sanglant de rennes et non plus d'une fille suppliciée, d'un cheval ailé abattu, ou de l'assassinat des frères du héros. Nous savions jusqu'à présent qu'il y avait déjà des représentations de sites sacrificiels au temps des dieux car certains chants les mentionnent, mais nous découvrons ici que les divinités tutélaires possèdent aussi des coffrets avec des supports d'esprits chez eux. La situation est donc tout à fait analogue à celle que connaissent les hommes. Comme cette idée de sacrifice final, ou du moins de sang versé, est systématiquement présente à la fin des chants guerriers et qu'en outre ces représentations ne sont pas toujours justifiées par la trame narrative¹⁰, il faut bien penser que ce sang versé a nécessairement une fonction extratextuelle. Ce sacrifice décrit dans le chant peut, à ce niveau d'analyse, renvoyer au sacrifice réel que les hommes effectuent à ce même endroit en l'honneur du dieu dont le barde-chamane chante l'histoire. Ces dieux sont en effet bien honorés, et cela de manière systématique, par des sacrifices sanglants, les descriptions de rites effectués sur les sites cultuels le montrent sans aucune ambiguïté.

Il y a là un indice sans doute lié à l'idée d'une efficacité de l'exécution du chant. En prenant ces textes au pied de la lettre, ils racontent l'histoire ancienne de ces dieux, même si nous avons vu précédemment qu'ils ne construisaient pourtant aucune mythologie. Une fois contextualisés, il apparaît que ces chants – interprétés au présent et dans lesquels le dieu s'exprime directement à la première personne par la bouche du barde – actualisent l'histoire des dieux, même si cette histoire est toujours supposée se dérouler dans les temps anciens, avant que les hommes ne soient sur terre. Il est même légitime de penser que le barde-chamane envoie le dieu réaliser son histoire par le chant. Par ailleurs, les Ougriens appellent ces mêmes dieux dans le cadre des jeux de l'ours, ceux-ci racontent alors leurs déplacements depuis leurs sites cultuels jusqu'à la maison où se déroulent les jeux de l'ours. Ici, le dieu est envoyé sur son propre parcours, et il en revient ensuite en rapportant quelque chose, ou du moins

8. Cf. notre compte rendu, *Annuaire EPHE-SR* 120 (2011-2012), p. 203-210.

9. Cf. notre compte rendu, *Annuaire EPHE-SR* 121 (2012-2013), p. 319-326.

10. *Ibid.*

quelque chose a changé entre le moment de départ et celui d'arrivée. Le dieu rentre chez lui au moins avec une femme dont il ne fait pas son épouse et qu'il met alors au supplice, dans les autres cas il en ramène une femme qu'il épouse et effectue en plus quelque chose qui est de l'ordre du sacrifice ou du moins du sang versé. Le dieu, certes, finit toujours par triompher, mais ses aventures ne sont jamais faciles. À la fin, épuisé, il va souvent dormir, comme dans le chant de Tēk. Les hommes ne peuvent plus alors le solliciter. Quelle nécessité y a-t-il donc de chanter l'histoire des dieux, ou plutôt, au niveau des représentations, pour leur faire chanter leur propre histoire? En tous les cas, il ne peut s'agir d'un acte gratuit.

Comme l'on sait par ailleurs que les hommes font systématiquement des sacrifices aux dieux sur les sites culturels pour leur demander quelque chose (chance à la chasse, prospérité, guérison, etc.), il est apparu que l'exécution du chant guerrier devait posséder une efficacité propre et que le sacrifice mis en scène dans le chant renvoyait bien à celui que les hommes faisaient effectivement aux dieux. De ce point de vue, l'histoire du dieu et son déroulement renvoient, d'une manière ou d'une autre, à l'attente des hommes, par exemple le dieu ramène une épouse alors que les hommes attendent quelque chose pour eux. Il est ainsi légitime de penser qu'il y a un jeu de renvois entre les deux, entre ce que le dieu ramène dans le texte et ce que les hommes désirent eux-mêmes avoir. Par l'interprétation du chant, l'un comme l'autre serait obtenu.

Le dieu est toujours dans les chants guerriers en position de preneur, et l'objet de sa prise en tant que tel semble moins important que cette position même de preneur. Ainsi, sa prise renverrait à ce que les hommes attendent du rituel de l'épopée, et l'on sait bien qu'une femme peut bien correspondre dans la logique des représentations sibériennes à du gibier. Et, en échange de ce qui est obtenu, les hommes effectuent un sacrifice, qui est en rapport étroit avec le sacrifice réalisé par le dieu à la fin de son histoire. C'est là semble-t-il la seule manière de comprendre ce sang systématiquement versé à la fin. On aurait pu penser qu'il s'agissait d'une préfiguration, d'un mythe d'origine du premier sacrifice effectué en cet endroit et il serait fait par le dieu lui-même, mais cette explication demeure insatisfaisante. D'abord, il n'est pas toujours explicitement présenté comme un sacrifice. Ensuite, même si ces groupes connaissent bien le christianisme, il y a fort à douter qu'ils commémorent ainsi l'histoire supposée des dieux, ou du moins cela ne suffit pas à rendre compte de l'exécution de ces chants. À quoi bon simplement chanter cette histoire? Ce n'est d'ailleurs pas dans les habitudes sibériennes où généralement les esprits et les dieux autochtones n'ont pas d'histoire.

Il est certain que l'efficacité attendu de l'exécution de l'épopée est différente de l'efficacité chamanique, plus facile à concevoir. Dans ce dernier cas, le chamane va par exemple quelque part pour récupérer une âme, il la ramène, la réinsuffle au malade et dit ce qu'il faut faire en échange (sacrifice ou autre), tout est à ce niveau explicite. En nous appuyant sur une recherche précédente¹¹ qui avait appréhendé le chamanisme comme un mode particulier de communication religieuse, nous

11. Cf. J.-L. LAMBERT « Sans tambour ni costume. Du chamanisme ob-ougrien au chamane », dans K. BUFFETRILLE, J.-L. LAMBERT, N. LUCA, A. DE SALES (dir.), *D'une anthropologie du chamanisme*

avons approfondi les différences envisagées alors entre chamanisme et exécution épique. De ce point de vue, la singularité du rituel chamanique est de créer un mode de communication religieuse spécifique entre les dieux/esprits, le chamane et l'assistance, avec notamment le chamane qui tour à tour parle en son nom propre et laisse les entités surnaturelles s'exprimer à travers lui. Dans cette perspective, dans les chants guerriers, le barde-chamane ne s'exprime jamais en son nom propre et seul le dieu s'exprime par sa bouche. Il ne s'agit pas non plus d'un cas particulier de possession car, durant l'exécution de l'épopée, il n'y a aucune communication entre le dieu qui chante son histoire et les hommes qui effectivement participent au rituel. Ainsi, le dieu en question n'est absolument jamais extrait de la trame épique et jamais les hommes ne le sollicitent alors pour une question qui les préoccupe.

Malheureusement, nous ne disposons pas de description fine du rite au cours duquel le chant guerrier est interprété, en revanche nous avons bien des descriptions précises de rites effectués en l'honneur des dieux sur les sites cultuels. Nous les avons analysées dans cette perspective, car elles permettent tout de même de penser un cadre rituel global. Le barde-chamane ougrien lorsqu'il chante fait face au dieu, généralement figuré sur le site cultuel par une statue de grande taille. Par le chant, le dieu part donc vivre son histoire, représentée par un long voyage semé d'embûches, et il en retire quelque chose pour lui, symboliquement équivalente à ce qu'un chamane irait lui-même chercher. Le texte se termine par un sacrifice qui renvoie à celui que les hommes effectuent, et il faut alors penser que les deux sacrifices se superposent. Par contrecoup, ce que rapporte le dieu pour lui devient équivalent à ce que les hommes attendent pour eux-mêmes. C'est là nous a-t-il semblé la clé de l'efficacité de ces chants guerriers.

Dans les derniers vers du chant de Tēk, cette superposition est d'ailleurs même visible. C'est alors évidemment le dieu qui parle et qui effectue, une fois de retour chez lui le sacrifice à son propre dieu domestique. Voici ce qu'il dit : « J'écorche alors sept rennes attachés par une corde, je place devant *toi* sept plats d'argent *sober*. Quand je vois un petit/grand arbre, je lui attache un petit/grand fil d'argent/de métal. Ensuite, je m'endors. »

Ici, c'est le dieu qui chante ce qu'il fait, mais c'est aussi le barde qui s'exprime et qui s'adresse au dieu face à lui en lui offrant un sacrifice et en lui donnant des offrandes. Le déictique employé (*toi*) est en quelque sorte le révélateur du texte. Ensuite, le dieu s'endort et le rituel est terminé. Par cette superposition, on conçoit que les hommes ont obtenu via le dieu quelque chose, autrement dit que ce que le dieu obtient dans le texte est aussi symboliquement pour eux, et cela tout en étant pour ainsi dire le partenaire absent, puisque jamais il n'y a d'interactions entre ceux qui concrètement effectuent le rituel consistant à chanter l'épopée et le dieu ou les autres personnages présents dans le chant.

Cette disparition symbolique du partenaire humain dans la communication épique rend possible, dans le cas ob-ougrien, un affranchissement par rapport à la temporalité du récit qui toujours se déroule dans un temps ancien, dans un temps

où les hommes n'étaient pas encore là. Mais on conçoit aussi aisément pourquoi la société dans laquelle évoluent les dieux est finalement analogue à celle que connaissent les Ougriens et pourquoi les lieux et les déplacements effectués par les dieux sont si facilement reconnaissables, parfois il est même possible de les indiquer précisément sur une carte géographique réelle !

D'un point de vue plus global, nous savons que dans différentes sociétés sibériennes, le chamanisme a progressivement cédé la place à la pratique épique, qui est souvent supposée avoir une efficacité au moins équivalente à celle du chamanisme. C'est également attesté chez les Bouriates et dans l'Altaï. L'exemple ougrien est certainement le cas le plus facile à analyser pour comprendre l'efficacité attendue de l'exécution du chant car non seulement ce sont des chamanes qui deviennent bardes, mais surtout le héros est un dieu – intervenant par ailleurs autrement dans le système religieux – qui s'exprime à la première personne dans le chant épique. D'un point de vue anthropologique, le passage d'un mode de communication chamanique à un mode de communication épique semble ici correspondre à la disparition symbolique du partenaire humain actuel. Ainsi, l'exécution de l'épopée apparaît comme une potentialité du chamanisme, comme un prolongement possible de celui-ci, ce qui n'empêche pas qu'il puisse également être conçu comme un au-delà du chamanisme. Il n'est pas étonnant que certains groupes sibériens opposent d'ailleurs sociétés à bardes et sociétés à chamanes. On comprend aussi aisément que dans d'autres sociétés sibériennes, l'exécution de l'épopée soit également dotée d'efficacité – dans l'Altaï et chez les Bouriates elle est notamment associée à l'obtention du gibier – et l'on ne s'étonnera pas de l'obligation de chanter l'épopée jusqu'au bout ni que dans certains cas celui qui donne une femme au héros épique soit par ailleurs le donneur de gibier des hommes. L'efficacité peut aussi apparaître sous forme négative. Il y a ainsi une nécessité à ce que l'histoire épique se termine bien – ce qui n'est évidemment pas le cas des mythes et des légendes –, des bardes chors et khakasses connaissaient toutefois quelques trames épiques à l'issue tragique, mais il ne fallait surtout pas les chanter, car elles étaient justement dangereuses pour les hommes, et d'abord pour le barde et pour sa famille...

Dans cette perspective, il est pertinent de se demander si les diverses trames narratives des chants guerriers ougriens correspondent à des attentes réelles différentes des humains. Nous avons la chance, dans le corpus à notre disposition, d'avoir pour un dieu local précis plusieurs chants soutenus par des structures textuelles tout à fait différentes les unes des autres et l'an prochain nous tenterons de les analyser de ce point de vue. De plus, un chantier comparatif et collectif mériterait d'être mis en place pour essayer de cerner très précisément, à partir de l'analyse des textes et de descriptions fines d'exécution d'épopée, les ressorts précis de cette efficacité. Trouvons par exemple ailleurs des éléments comparables aux superpositions entre le sang versé à la fin des chants ougriens et le sacrifice réel alors effectué par les hommes ?

Cette approche est parfaitement complémentaire avec la perspective que nous avons par ailleurs développée cette année. Le 28 novembre 2013, j'ai en effet organisé avec Florence Goyet (Université Stendhal-Grenoble III) au Centre d'études mongoles et sibériennes, une première journée d'études sur le thème « L'épopée, un outil pour penser les transformations de la société ? » dont les actes ont été publiés dès juin

2014 dans EMSCAT (<http://emscat.revues.org/2265>). Il s'agissait alors notamment de se demander si les sociétés qui, à un moment historique précis, choisissent de développer une poésie épique sont alors des sociétés en crise, confrontées à des problèmes nouveaux et profonds, et de savoir si, en ce cas, les textes épiques proposent eux-mêmes des possibilités de solution pour surmonter la crise en question. Au niveau sibérien, où n'avons pas un ou deux grands textes aux multiples ramifications internes mais une multitude de chants relativement courts, cette approche nécessite de prendre comme objet d'étude les corpus dans leur ensemble. Cela nous a conduits également à interroger à nouveau les raisons du passage par certaines sociétés sibériennes du chamanisme à l'épopée. Celui-ci, on le savait depuis les travaux de Roberte Hamayon, est souvent associé au passage d'une économie de chasse à une économie d'élevage, comme c'est le cas chez les Nord-Samoyèdes qui, dans leurs textes, testent plusieurs possibilités pour imaginer comment il serait possible de vivre dans une société devenue particulièrement opulente. La situation ob-ougrienne est tout autre, et il est nécessaire en ce cas d'envisager conjointement les chants de l'ours et les chants guerriers. C'est alors évidemment la confrontation religieuse avec l'orthodoxie qui est en jeu, et le recueil de Maksim Nikilov est à ce titre exemplaire. En effet, il met sur un même plan la trajectoire du dieu venant du ciel qui n'apporte aucun message aux hommes et dont le destin est d'être tué et honoré avant de repartir chez son père céleste et celles des différents dieux locaux qui, par leurs comportements, mettent en scène un jeu de règles sociales et rentrent toujours victorieux chez eux.